

caiana

Berenice Gustavino

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano,
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de la Plata,
Argentina

A tres décadas del futuro. El Año 2000 imaginado en
el Instituto Di Tella en 1968

A tres décadas del futuro. El Año 2000 imaginado en el Instituto Di Tella en 1968

Berenice Gustavino

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de la Plata, Argentina



Figura 1. Logo de la exposición. S/a, "Anticipaciones. Las memorias del porvenir", *Confirmado*, Buenos Aires, 13 de julio de 1968. Detalle.

En noviembre de 1967, el Grupo 2000 enviaba a Jorge Romero Brest, en su carácter de director del Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), el anteproyecto para una exposición sobre prospectiva con la que proponía indagar en los modos en que los argentinos imaginaban la vida en el año 2000. El evento tendría un carácter a la vez estético, experimental y comunicacional, y apelaría a la creatividad de los participantes promoviendo la idea de que "el futuro depende en gran medida de una actitud creativa hacia las opciones del presente".¹ El eslogan "La exposición que usted hizo" sintetizó esa convicción y acompañó la manifestación presentada en el CAV entre el 22 de junio y el 7 de julio de 1968 bajo el título Año 2000 (**Fig. 1**).²

El proyecto y la exposición proveen elementos que permiten revisar los modos de figurar el futuro de un sector de la sociedad argentina a fines de los años sesenta. En la ambientación construida, el recurso a dispositivos técnicos novedosos, los estímulos visuales y sonoros a los que fueron confrontados los asistentes y las preguntas de la encuesta que, al finalizar el recorrido, sondeaba la imaginación de los porteños, se

articulaban percepciones sobre el presente y sobre el futuro. En el carácter mismo del proyecto, concebido y diseñado por un equipo interdisciplinar de profesionales de distintas extracciones para ser realizado en un ámbito artístico, intervienen indicadores de esas percepciones.

Este artículo analiza ese evento poco estudiado de la historia del CAV del ITDT a partir de una serie de inquietudes. Por un lado, piensa los cruces entre el arte y las ciencias sociales y las dinámicas de trabajo colaborativo e interdisciplinar puestos en marcha como estrategias orientadas a cuestionar no solo los tabiques entre los espacios del saber y de la experiencia sino, más ampliamente, a revisar el lugar del arte como práctica autónoma y a investigar las posibilidades de integrarlo a la vida de modo comparable a cómo lo habían planteado las vanguardias históricas.³ Por otro lado, se pregunta por los vínculos entre Año 2000 y el momento histórico en que tuvo lugar, período en el que la temporalidad se expresaba en la emergencia de los tiempos rápidos y en el que la lógica de la historia parecía ineluctable.⁴ Por ambas razones, resulta interesante examinar qué elementos confluyeron en los imaginarios sobre el mundo y la sociedad del futuro elaborados por un grupo de no-artistas constituido ad-hoc y materializado en uno de los espacios privilegiados de la experimentación artística argentina.

"No solamente hippies"

Eliseo Verón, Carlos Sluzki, Carlos del Peral (Peralta), Silvio Grichener y Héctor Compaired, alias Kalondi, integraron el Grupo 2000. El proyecto fue concebido para el CAV del ITDT aunque la procedencia profesional de sus organizadores no fuera, en sentido estricto, la artística. Los miembros del grupo compartían ámbitos de sociabilidad profesional y académica pero también vínculos de amistad. Circulaban en la gran aldea de Buenos Aires, eran visitantes asiduos del ITDT y transitaban las fronteras porosas entre la Universidad de Buenos Aires y los centros de ese instituto (**Figs. 2 y 3**).⁵

Carlos del Peral (1924-2001) –humorista, escritor y dramaturgo– y Kalondi (1934-1998) –nombre artístico de Héctor Compaired, arquitecto, diseñador industrial y caricaturista– fueron parte de diversas iniciativas editoriales que, en los sesenta, signaron la modernización del humor gráfico local. Ambos coincidieron en la revista *Tía Vicenta* de Landrú y en la posterior *4 patas*, fundada por Del Peral. En 1964, la editorial Jorge Álvarez publicó el *Manual del gorila*, de Del Peral con ilustraciones de Kalondi, una sátira sobre las facciones políticas de la época. Silvio Grichener (1935-2015), por su parte, era arquitecto y diseñador. En 1960, concibió, junto a César Janello y a Atilio D. Gallo, el puente peatonal de hormigón que atraviesa la avenida Figueroa Alcorta de Buenos Aires, y conecta el Museo Nacional de Bellas Artes con la Facultad de Derecho.

En 1968, Verón (1935-2014) había regresado a Buenos Aires luego de sus estudios en París, con Claude Lévi-Strauss en el Collège de France y con Roland Barthes en la École pratique des hautes études (EPHE), y estaba vinculado al Departamento de Sociología de la Universidad de Buenos Aires donde se había graduado como sociólogo a comienzos de la década. Desarrollaba tareas de investigación en calidad de asociado en el Centro de Investigación en Sociología (CIS) del ITDT donde era, además, secretario de redacción de la *Revista Latinoamericana de Sociología*, publicación que había dirigido hasta el año anterior. El médico psiquiatra Sluzki, por su parte, dirigía el Centro de Investigaciones del Departamento de Psiquiatría del Policlínico (Hospital zonal) de Lanús y era investigador asociado del Mental Research Institute en Palo Alto, California. Además, era editor de la revista *Acta Psiquiátrica y Psicológica de América Latina* y coordinador del Ateneo Psiquiátrico de Buenos Aires. Desde 1964, Verón y Sluzki desarrollaban en el Policlínico de Lanús la investigación *Comunicación y neurosis* sobre los comportamientos lingüísticos en los trastornos neuróticos, cuyos resultados publicaron en el libro homónimo.⁶ En el mismo lugar dirigían, desde 1967, el Programa de Investigación en Comunicación Social.⁷



Los inventores de la exposición "2000".
 peran para esa fecha, el grado en que se la vanguardia plástica, novena, cúbica, al
 Figura 2. Carlos Sluzki, Hector Compaired, Silvio Grichener y Carlos del Peral. J. A., "Espectáculos en Buenos Aires. Cómo acercarse al futuro", *El País*, Montevideo, 3 de julio de 1968. Detalle.

Año 2000 no era la primera intervención de Verón en el medio artístico porteño y, según recuerda Sluzki, fue quien llevó la voz en las negociaciones con Romero Brest por su conexión previa con el Instituto. En 1966, escribió en el diario *El Mundo* un artículo que completaba el anti-happening del grupo Arte de los medios (formado por Raúl Escari, Eduardo Costa y Roberto Jacoby), conocido como *Happening para un jabalí difunto* y difundido por Edmundo E. Eichelbaum en ese mismo diario, al develar que ese evento nunca había sucedido. Verón exponía la relación entre los hechos sociales, su existencia en los medios de comunicación de masas, los procesos de producción de sentido que se originan en esa doble existencia y el objetivo de los artistas de mostrar el funcionamiento del poder de los medios y la confianza de los receptores frente a un simulacro puesto, finalmente, al desnudo. La experiencia, afirmaba, mostró "los medios de comunicación de masas funcionando en el vacío".⁸ En 1967, Verón hizo un análisis más extenso de esa experiencia, destinado a una compilación que no llegó a ser publicada.⁹ El mismo año, fue uno de los invitados a participar en *Simultaneidad en simultaneidad* de Marta Minujín.

Pensado para suceder en sincronía con otros dos happenings programados en ciudades distantes por Wolf Vostell y Alan Kaprow respectivamente, *Simultaneidad en simultaneidad* fue un happening tecnológico que enfatizó en los medios y dispositivos técnicos de la comunicación. Su organización

secuencial, que articuló sucesos en sincronía y fases diferidas, y el carácter controlado, a la vez invasivo y envolvente, de la señal de ambientación diseñada por Minujín, son rasgos reconocibles también en *Año 2000*.¹⁰ Verón redactó un ensayo sobre *Simultaneidad en simultaneidad*, publicado por Oscar Masotta en el volumen *Happenings*,¹¹ donde analizó, con recursos de la lingüística y de la semiología,¹² la transformación del consumo cotidiano de los medios masivos en materia de la obra. En 1971 participó en la realización de los Paneles de producción interdisciplinaria del proyecto *Cultura: Dentro y fuera del museo* que Lea Lublin llevó a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.¹³ Podemos arriesgar que esas experiencias, de las que fue partícipe activo, profundizaron la familiaridad de Verón con las ambientaciones, con la concepción de la obra como experimento sociológico, con las tendencias a la desmaterialización de la obra como objeto físico, y con las prácticas que examinaron y cuestionaron la institución artística, características de las prácticas de la segunda mitad de la década del sesenta.

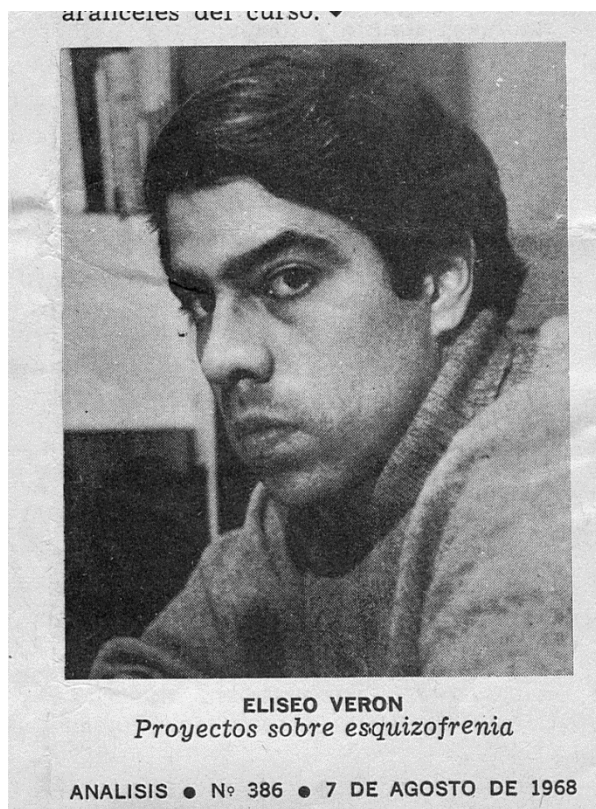


Figura 3. Eliseo Verón. S/a, "No solamente 'hippies'", *Análisis*, Buenos Aires, 7 de agosto de 1968. Detalle.

A una década de creada la carrera de Sociología de la UBA (1957), Verón tomaba distancia de la concepción científicista y de la pretendida objetividad de la línea promulgada por Gino Germani, e introducía la novedad de llevar esa cuestión al centro de las preocupaciones de la disciplina, aspirando a una "sociología autorreflexiva que pueda alcanzar cierto grado de objetividad mediante un proceso de constante autointerrogación".¹⁴ Este pasaje del científico social por el sistema del arte remite a la figura de su contemporáneo Oscar Masotta, como ha sido señalado por Oscar Steimberg y Mariano Zarowsky. Según este último, Verón se vio profundamente conmovido por estas experiencias desplegadas en "zonas de intersecciones productivas entre la imaginación estética y la imaginación teórica",¹⁵ que incidieron incluso en la dirección tomada por su trabajo teórico y en la construcción de su figura intelectual. Esta faceta en Verón y en Masotta pone en evidencia un rasgo de la época: el interés creciente por el estudio de las intersecciones entre la alta y la baja cultura, que se tradujo en la búsqueda de objetos de estudio más allá de los límites impuestos tradicionalmente por esa gran división y sus jerarquías.¹⁶ La historieta, la música popular, los grupos de artistas jóvenes, los medios de comunicación de masas y sus públicos fueron estudiados desde las ciencias sociales. Verón no fue el único del Grupo 2000 en desplazarse entre los distintos campos: Sluzki, por ejemplo, intervino en el simposio realizado en el marco de la *Primera Bienal Mundial de la Historieta*, organizada por Masotta, y participó también de los happenings organizados por este.

A fines de los años sesenta, proliferaron las experiencias colaborativas que propiciaron la ruptura de los tabiques disciplinares en la expectativa de mayor riqueza conceptual. Si bien el trabajo en grupo no es exclusivo del período, constituyó una práctica de los intelectuales y científicos sociales cercana en importancia a la que revistieron, desde el golpe de 1966, los grupos de estudio, espacios complementarios de formación pero también de resistencia y producción, organizados tanto dentro como fuera de las instituciones.¹⁷ En este sentido se pueden mencionar

iniciativas mixtas como la de Jorge Glusberg junto a psicólogos y médicos psiquiatras en 1967;¹⁸ o la actuación de los sociólogos Martha F. de Slemenson y Germán Kratochwill proponiendo junto a Fermín Fèvre *Criterios para la crítica de arte*, en 1968.¹⁹ La proliferación de los grupos de artistas y los proyectos colectivos, en la escena local y fuera de ella, se evidencia en las *Experiencias colectivas* de Luis Felipe Noé en 1965; en la modalidad de trabajo y discusión sobre el problema del grupo en el Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) e, incluso, en la modalidad de participación grupal en la V Bienal de París de 1967. Más allá de las particularidades de cada caso, se trataba, no solo de asociarse para trabajar juntos, sino de refundar las condiciones de la producción en una búsqueda de borramiento de la figura del autor individual, pilar del sistema moderno del arte desde el siglo XVIII,²⁰ y de propiciar la tendencia a la colectivización.

En *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, John King señala la falta de conexión entre el CIS y el CAV, adjudicándola a la distancia física que separaba ambas sedes –una en el barrio de Belgrano, la otra en calle Florida– y a la urgencia por analizar la estructura social básica de la Argentina que habría primado sobre las inquietudes culturales de los científicos sociales.²¹ Por la mixtura del grupo organizador y por la inscripción de esta experiencia de no-artistas en un marco artístico, *Año 2000* es, entonces, una excepción a la regla. En agosto de 1968, una columna en la sección “Gente y tiempo” de la revista *Análisis* recordaba a los lectores que no eran solamente hippies quienes trabajaban en los centros del ITDT, y comparaba la irreverencia de los centros de artes visuales y de experimentación audiovisual con “la silenciosa tarea de estudio teórico y práctico de otros cuatro centros especializados en estudios sociales”.²² El artículo puede leerse como un efecto de *Año 2000*. Allí se comentan los contenidos y objetivos del seminario dictado por Verón, Sluzki y otros sobre estructura y procesos de la comunicación y, el propio Verón, entrevistado para la ocasión, hace explícita su actuación en ambos centros y explica cómo concibe su articulación: el seminario sería un medio para coordinar una serie de estudios sobre la

comunicación, para los que el material empírico provendría de proyectos como *Comunicación y neurosis* y *Año 2000*.

Año 2000 resultó de una cooperación entre agentes provenientes de distintas disciplinas y operó un desplazamiento del escenario de actuación de estos hacia los marcos de una institución artística. Para Verón supuso una nueva incursión en el medio artístico porteño, esta vez de carácter más propositivo que analítico, en la que confluyeron intereses y métodos propios de la investigación social con el creciente interés en el análisis de los medios de comunicación de masas. Los procedimientos y el formato de la propuesta convocaron modalidades comunes a las ciencias sociales y a la experimentación artística dotando a la propuesta de un estatus en tensión entre la investigación y la exposición, entre la exploración estética y el experimento sociológico comunicacional.

Estimular la imaginación sobre el futuro.

En el Anteproyecto, el grupo advertía que no pretendía “evocar una imaginería futurista sino plantar ciertos temas o contenidos relacionados con el desarrollo del mundo hacia el futuro”.²³ En este sentido, la dinámica de la prospectiva puede ser pensada como la elaboración de un pronóstico cuya estructura expresa una solución posible a la tensión entre experiencia y expectativa. En el pronóstico, explica Reinhart Koselleck,

El contenido en verosimilitud [...] no se basa en lo que alguien espera. Se puede esperar también lo inverosímil. La verosimilitud de un futuro vaticinado se deriva [...] de los datos previos del pasado, tanto si están elaborados científicamente como si no. Se adelanta el diagnóstico en el que están contenidos los datos de la experiencia.²⁴

En *Año 2000* la verosimilitud se construyó por la articulación de imágenes, sonidos y dispositivos informados por los datos

provistos por la ciencia y la cultura visual de la época, pero también por el recurso a operaciones y recursos de las prácticas artísticas que le eran contemporáneas.

Al confrontar el proyecto y los croquis con la descripción de la exposición realizada, queda en evidencia la distancia entre lo imaginado y lo efectivamente realizado. Entre los recursos que intervendrían en cada sector de la ambientación, el Anteproyecto menciona: espejos, cristales, *slot machines*, *pasadizos*, *peeping-holes*, telescopios lupas, zonas de oscuridad para recorrer con linterna, sonidos, cabinas para la grabación de mensajes dirigidos al futuro, actores y modelos en vivo, desniveles, aparatos para juegos colectivos (Figs. 4). Sluzki recuerda que

Cuando concebimos la exposición, la pensamos como una suerte de laberinto de dos pisos, con muchos recovecos con sorpresas, gente mirando por periscopios a gente en otra parte de la exhibición, puertas giratorias [...], toboganes de salida, rueda de la fortuna que, cuando alguien la hacía girar, le indicaba que corredor debía seguir o tal vez le inventaba un futuro, todo muy lúdico. Después, por razones de economía [...], lo tuvimos que minimizar y hacer tal cual se llevó a cabo, cinético, participativo, estimulante, pero sin todas las perifoneas que habíamos imaginado.²⁵

Los croquis y la descripción guardan ecos de experiencias con las que los organizadores estaban seguramente familiarizados como *La Menesunda* de Marta Minujín (1965) o los laberintos del GRAV. También se reconocen coincidencias, en los objetivos perseguidos, con propuestas que, aunque divergentes en sus soluciones formales y materiales, buscaron examinar los comportamientos del público y transformar al espectador en participante de experimentos sociológicos, como es el caso de ciertas obras de Oscar Masotta, Oscar Bony o Graciela Carnevale. En *Año 2000*, las decisiones del público se utilizarían sistemáticamente para definir la estructura del espectáculo, evitando una actitud puramente receptiva y enfatizando el aspecto comunicacional de la propuesta.

Cada 'zona' de la Exposición estará organizada en términos de un circuito información-acción-efectos. Vale decir, para obtener cierta información o experimentar cierto efecto, el espectador deberá desarrollar determinadas acciones, desplazarse, manipular controles, etc.²⁶

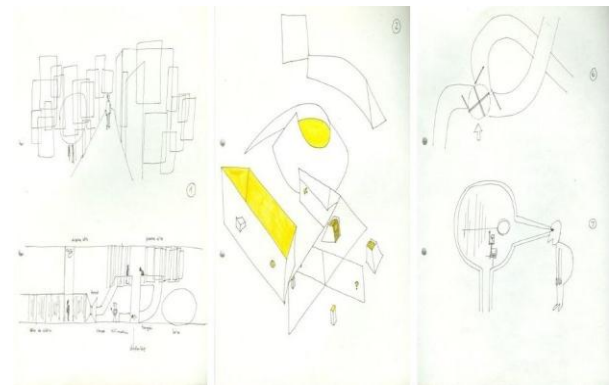


Figura 4. Croquis de Silvio Grichener y Héctor Compaired. Grupo 2000, "Anteproyecto exposición sobre prospectiva". Buenos Aires, 6 de noviembre de 1967. CAV_GPE_1002010. Archivo y Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella.

Afirmaban los organizadores.

Aunque *Año 2000* tuvo una forma diferente a la imaginada, el grupo logró, según confirma la crítica, uno de sus objetivos: hacer del espacio de la exposición un lugar no reconocible. La ambientación, como la llamó el Grupo y parte de la prensa, alteró el aspecto del CAV para sumergir a los visitantes en una atmósfera inestable y de sesgos futuristas, en la que dispositivos distribuidos en un circuito de tres estaciones invitaban a la participación y estimulaban al visitante mediante luces, imágenes y sonidos.²⁷ La primera sala, en penumbras y enteramente recubierta de plástico negro,²⁸ recibía al público con música electrónica mientras que los haces de luz provenientes de reflectores ubicados en uno de los muros lo encandilaban. Azafatas futuristas, tripulantes de la nave interestelar *Enterprise* como señala Sluzki, recepcionistas vestidas de Courrèges en hule negro con detalles en blanco,²⁹ registraban a mano alzada los datos de los visitantes (edad, estado civil, nivel de educación, profesión y lugar de residencia) y entregaban el programa del evento: una lámina de cartón negro de 48 x 33 cm con un

círculo calado de 30 cm de diámetro cubierto por un papel semitransparente (**Fig. 5**).

El programa incluía la presentación del proyecto, la descripción de dos escenarios, uno utópico y otro distópico,³⁰ preguntas disparadoras para estimular la imaginación sobre el futuro,³¹ información institucional y un número de registro. Se leía también la advertencia de conservar ese impreso hasta el mes de noviembre, fecha prevista para la segunda parte del evento en la que, quienes hubieran asistido en junio, se verían reflejados.³²



Figura 5. Programa de *Año 2000*. Archivo personal de Carlos Sluzki.

En la segunda estación, una sala de mayor tamaño también revestida de negro, el visitante encontraba un ambiente iluminado por los haces de 30 proyectores en carrusel que, cada 10 segundos, proyectaban diapositivas desde los cuatro muros. Como ninguna superficie servía de pantalla a las proyecciones, los cuerpos del público obturaban los haces de luz y permitían reconocer fragmentariamente las imágenes. En esta instancia, los programas también fueron usados como pantallas desatando una cacería para la reconstrucción de las imágenes que la prensa se encargó de

describir (**Fig. 6**).³³ Las imágenes provenían “de fuentes tan distintas como las investigaciones espaciales, biología, tiras cómicas, pinturas apocalípticas o fotos que ilustran la moda o la guerra en Vietnam”;³⁴ y remitían a “eventos, personajes o escenas de proyección hacia el futuro, es decir, alegorías o referencias inductivas desestabilizantes – desde constelaciones estelares hasta explosiones atómicas, de Gandhi a Stalin, de invenciones de Da Vinci a naves intergalácticas, de los frescos de la Capilla Sixtina a los pozos crematorios de Buchenwald–”.³⁵ Combinaban así el mundo soñado y la catástrofe,³⁶ las conjeturas pesimistas y optimistas, elaboradas a partir de datos de la experiencia que confluían en el pronóstico de escenarios futuros hipotéticos. Como recuerda Sluzki, la selección de imágenes carecía de intención folclórica, nacional o regional, buscando generar una visión global sobre el futuro, ni sesgada ni mejorada.

En la última sala, los visitantes, sensibilizados por los estímulos previos, respondían al cuestionario preparado por el Grupo. A oscuras, varios escritorios dispuestos formando un cuadrado, presentaban en su mesa un círculo de vidrio esmerilado del que provenía una fuente de luz. Ese círculo tenía pintados en el centro diez casilleros numerados. Los participantes, inmersos en esta atmósfera fantasmática, debían sentarse y superponer el círculo semitransparente de su programa al círculo luminoso de la mesa. Al colocarse los auriculares dispuestos en cada plaza, escuchaban las diez preguntas grabadas y repetidas en loop y las respondían indicando en el programa el casillero con la respuesta elegida.³⁷ Una vez completado, el cuestionario era entregado a las asistentes que, en el centro del cuadrángulo, fotocopiaban las respuestas y devolvían al participante su original, conservando la copia y el número de registro de cada programa. El recorrido concluía a la salida del CAV donde el visitante podía fundamentar las respuestas dadas al cuestionario cerrado.³⁸

La encuesta

Para *Año 2000*, el Grupo eligió el cuestionario como técnica de recolección de

datos. Los temas habían sido presentados en el Anteproyecto:

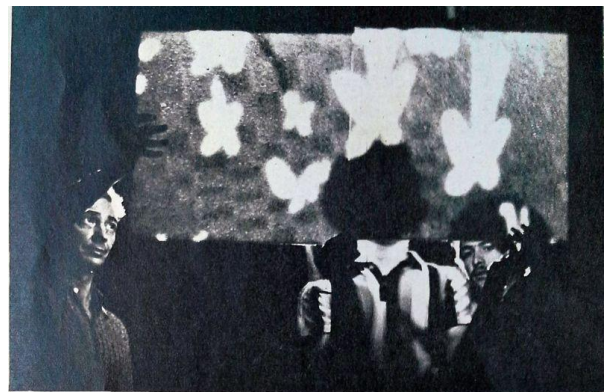
mayor información disponible en el futuro, evolución de la bio-ingeniería, nuevas formas de energía, carrera entre explosión demográfica y recursos alimentarios, automatización, aumento del conocimiento, tiempo libre, nuevos sistemas de educación, exploración del espacio, nuevas formas políticas, intromisión en la vida privada, cambios en la moral sexual, evolución del equilibrio entre potencias mundiales.³⁹

En el marco de esta investigación, no se pudo acceder a la totalidad del cuestionario. La prensa recoge algunos de los interrogantes referidos, entre otros, a la situación de las grandes potencias en el futuro próximo, al papel disciplinador del Estado, a la situación social de Latinoamérica, al control de la natalidad y a la moral sexual.⁴⁰ Cada pregunta enunciaba una potencial transformación en esos ámbitos e interrogaba sobre lo deseable o indeseable del futuro imaginado. Sluzki recuerda el siguiente ejemplo: “Se cree que, en un futuro no muy lejano, se podrá predecir el sexo de los bebés poco después de la concepción, y mucho antes del parto. A su criterio, ¿es esto deseable o no deseable?”⁴¹

Los datos obtenidos fueron volcados en tarjetas perforadas pero la solicitud del ITDT a la empresa IBM para obtener su procesamiento sin cargo recibió una respuesta negativa.⁴² Los resultados de la encuesta nunca llegaron a ser analizados y el material recopilado se perdió.⁴³ Tampoco se concretaron las etapas previstas para la difusión de las conclusiones de la investigación: al evento del mes de junio lo sucedería otra exposición en noviembre que confrontaría a los participantes con los resultados de la prospección en la que habían colaborado y, a comienzos de 1969, sería publicado un libro con los resultados de la pesquisa.⁴⁴

La encuesta de opinión constituía, en los años sesenta, un género de aparición recurrente tanto en las revistas de interés general como en las publicaciones especializadas en arte.⁴⁵

En ese formato solían recogerse y difundirse las opiniones de artistas, críticos, intelectuales y público sobre diversos temas de la actualidad artística. En las ciencias sociales, la encuesta como técnica controlada de recolección de datos es una herramienta habitual del trabajo de campo. La encuesta de *Año 2000* se aleja de esta segunda acepción en tanto fue aplicada por no especialistas –las azafatas futuristas– en un ambiente especialmente alterado por los estímulos comentados antes. Los datos de Año 2000, una vez analizados, habrían permitido construir los escenarios de futuro imaginados por los asistentes a la exposición. Sin embargo, su alcance sería parcial y, como señala la prensa, no podría representar las ideas sobre el futuro de los argentinos sino únicamente las del público del CAV.⁴⁶



La proyección sobre el año 2000 transforma un salón en enorme happening.

Figura 6. El público usando los programas como pantalla de las proyecciones de diapositivas. J. A., “Espectáculos en Buenos Aires. Cómo acercarse al futuro”, *El País*, Montevideo, 3 de julio de 1968.

Prospectiva e imaginarios del futuro

Año 2000 se realizó un año antes de la llegada del hombre a la luna, el 16 de julio de 1969. El contexto de la Guerra Fría –con la amenaza persistente del estallido de una tercera conflagración mundial de carácter atómico, la carrera espacial y el desarrollo de la sociedad de consumo y de los medios de masas– era propicio para la elaboración de ficciones futuristas, más o menos catastróficas, nutridas en el repertorio provisto tanto por la ciencia como por la ciencia ficción literaria y cinematográfica. En este sentido, la exposición transita los tópicos recurrentes en las interrogaciones sobre el año 2000 buscando recoger imaginarios sobre la tecnología, la biología, la ecología, las

telecomunicaciones, el transporte, la sexualidad y la moral.

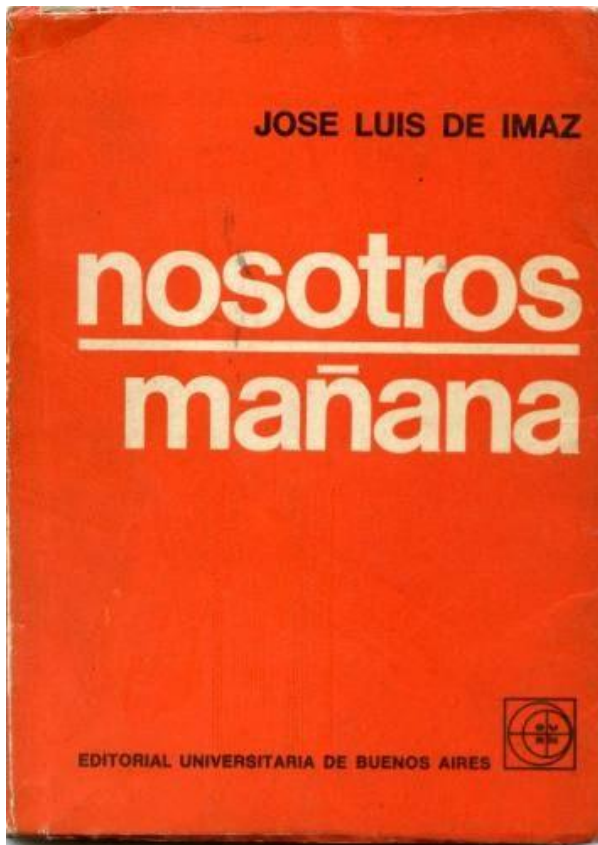


Figura 7. José Luis de Imaz, *Nosotros mañana*, Buenos Aires, Eudeba, 1970 [1968]. Portada.

Es significativo que apenas unos meses antes de *Año 2000*, el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) del ITDT programara el espectáculo *Futura* de Alfredo Rodríguez Arias, basado en la adaptación teatral del ensayo “El ambiente de la vivienda” del arquitecto Eduardo Polledo aparecido en la revista *Summa* un año antes. Como señala María Fernanda Pinta, en *Futura* Rodríguez Arias retomaba experiencias anteriores recurriendo a la ostentación del artificio, la actuación estilizada y despersonalizada y la falta de desarrollo dramático. El espacio escénico estaba dividido en cuatro sectores: el paraíso perdido, la familia del presente, el contacto con las tecnologías y el futuro donde el hombre reencontraría la felicidad primitiva.⁴⁷ Una cinta de audio reproducía 59 hipótesis y anticipaciones, aludiendo al cuerpo, la comunicación, la arquitectura residencial, los objetos y la familia,

“basculando entre el diagnóstico sobre las condiciones sociales en que se vivía y el pronóstico de diversos imaginarios de futuro”.⁴⁸ Los cruces e intercambios disciplinares, el carácter experimental y la tematización del futuro a partir de tópicos comunes –la naturaleza futura de la comunicación, la evolución de la vida física– muestran a *Futura* como parte de un mismo clima de época de *Año 2000*, traducido a su vez en la programación de dos centros del ITDT. Pero las diferencias entre ambas experiencias van más allá de los rasgos que definen a una como espectáculo escénico y a la otra como ambientación participativa. Si en la concepción de *Futura* el disparador fue un ensayo y la puesta en escena aspiró a ejemplificar en clave futurista las ideas del arquitecto Polledo, en *Año 2000* se escenificó un –artificial– terreno para la investigación sociológica que permitiría recabar los datos necesarios para la elaboración de conclusiones teóricas generales sobre la imaginación de futuro de los asistentes. Los postulados de cada propuesta hacen evidentes las diferencias: mientras el programa de *Futura* anunciaba que el espectáculo era “una ejemplificación escenificada de un trabajo teórico”,⁴⁹ el eslogan de *Año 2000* rezaba “La exposición que usted hizo”.⁵⁰

El Anteproyecto de *Año 2000* indicaba que la prospectiva era el tema general de la propuesta. Más allá del uso corriente del término, asociado a la previsión y al impulso de mirar hacia adelante, la prospectiva designaba una disciplina y una técnica que, desarrollada desde la década anterior en dos vertientes principales, la francesa y la anglosajona, contaba con buena difusión y con seguidores en el medio local. En 1957, el filósofo francés Gaston Berger publicó un texto fundador de esta tendencia titulado “*Sciences humaines et prévision*”⁵¹ y, como efecto del impacto de ese escrito, fundó un centro de estudios de prospectiva y una revista dedicada al tema. Durante los años sesenta, los diccionarios franceses incluyeron la entrada prospectiva definiéndola como una “Ciencia que estudia las fuerzas técnicas, científicas económicas y sociales para acelerar el cambio, con el propósito de predecir las situaciones que podrían resultar de su puesta en juego [...] [y, en su contenido

metodológico, como un] conjunto de métodos que tienen por objeto la organización del presente gracias al estudio científico del futuro”.⁵² La concepción de la prospectiva de Berger, humanista e histórica, fue continuada por Bertrand y Hugues de Jouvenel que le imprimieron un cariz más político orientado a pensar el poder y las instituciones.⁵³

Las referencias provistas por ambas ramas de la prospectiva se encontraban disponibles en Argentina, como lo demuestran los libros traducidos y publicados en el país, las reseñas de publicaciones extranjeras y las listas de bibliografías de algunos trabajos locales. Eudeba publicó, en 1960, *Historia de mañana de Jean Fourastié*, prospectivista que analiza la evolución de la sociedad estudiando sus fenómenos económicos, seguidor de Berger y de *Jouvenel* y creador del concepto de los Treinta Gloriosos en Francia.⁵⁴ En 1969, Emecé publicó *El año 2000 de Herman Kahn y Anthony J. Wiener*, un voluminoso libro aparecido solo dos años antes en inglés y convertido en *best seller*, con prólogo del sociólogo Daniel Bell.⁵⁵ Allí, Bell repasa la historia del interés por el futuro y comenta la avalancha de escritos y de instituciones dedicadas a examinar los problemas del futuro, desencadenada en los cinco años anteriores. Las razones de ese resurgimiento las encontraba en la seducción ejercida por la cifra 2000, ese escalofriante año, en el interés por la aventura espacial, la conciencia de que las sociedades se encaminaban hacia el crecimiento económico, la mejora del nivel de vida, la búsqueda de planificación, dirección y control de los procesos sociales. El mismo Bell presidió, entre 1966 y 1974, la comisión sobre el año 2000 que había depositado en Kahn la misión de producir material estadístico y líneas básicas para el futuro.⁵⁶ Kahn, representante de la prospectiva anglosajona, desarrolló las bases del método de escenarios, técnica de imágenes estructuradas útiles para estudiar el futuro y guiar la toma de decisiones. El año 2000 presentaba una combinación de historia y de técnicas estadísticas para crear “representaciones extraordinarias del futuro”.⁵⁷

En el medio local de la investigación y la acción social, dos nombres aparecen asociados a la prospectiva: José Luis de Imaz

y Agustín Merello. El primero, sociólogo de filiación católica que trabajó bajo la dirección de Gino Germani,⁵⁸ desarrolló sus investigaciones sobre la sociología de las élites en el Conicet y en el Departamento de Sociología de la UBA. En abril de 1968, publicó *Nosotros mañana*, una investigación donde aplicó el modelo prospectivo para considerar la situación del sistema político argentino y las relaciones internacionales del país quince años más tarde, en 1981. Merello, por su parte, fue el artífice de al menos dos proyectos editoriales sobre prospectiva: editó la revista *Futuribles* en 1969 –introduciendo en el medio local el neologismo de Jouvenel, fusión de los términos futuros y posibles–, y el libro *Prospectiva: teoría y práctica*,⁵⁹ un manual de prospectiva con ejercicios prácticos, diagramas e ilustraciones que proponía la prospectiva como una técnica general de aplicación para la elaboración de un Proyecto Nacional del País Futuro. Esas publicaciones reúnen referencias a la prospectiva en sus vertientes francesa y anglosajona y muestran, además, el conocimiento mutuo entre estos autores **(Figs. 7 y 8)**.⁶⁰



Figura 8. Agustín Luis Merello, *Prospectiva: teoría y práctica*, Buenos Aires, Guadalupe, 1973. Portada.

En estas expresiones vernáculas, la prospectiva es definida como una técnica que permite configurar un futuro deseable para, desde esa elaboración, reflexionar sobre el presente a fin de comprenderlo mejor y poder actuar sobre él de manera eficaz y orientada al logro del desarrollo futuro previsto como deseable. La actitud, el voluntarismo, la metodología y las acciones concretas que moviliza distinguen a la prospectiva de la previsión, del mero pronóstico o de la predicción mientras que el futuro se concibe como una materia maleable y modificable según los objetivos planteados.

Si bien los ámbitos de desempeño profesional eran cercanos y se puedan hacer suposiciones sobre la circulación de la bibliografía sobre el tema, no se comprobó la conexión efectiva entre los miembros del Grupo 2000 y los representantes locales o extranjeros de la prospectiva. Verón y Sluzki firman el informe de avance correspondiente al período 1968-1969 del Programa de Investigación en Comunicación Social que desarrollaban en el CIS del ITDT (nº 56 de los Documentos de Trabajo del Centro), donde exponen las actividades y la organización del programa en el período. Allí presentan los objetivos de la investigación dirigidos a producir técnicas de investigación de la comunicación social por fuera del clásico análisis del contenido e introducen la semiología como una nueva disciplina ligada a estudios franceses recientes a partir de ideas de Ferdinand de Saussure. En este informe se detallan las actividades llevadas a cabo y los proyectos de investigación incluidos en el programa, pero no aparece ninguna mención a Año 2000, a la prospectiva o a los referentes de esa tendencia.

Podemos inferir en consecuencia que la adopción de la prospectiva por parte del Grupo como técnica que permitiría elaborar hipotéticos escenarios sobre el año 2000 participa de un clima de época que hizo posible, tanto la especialización de científicos sociales como Merello y de Ímaz, como su apropiación en vistas al diseño de una experiencia de carácter lúdico y experimental como *Año 2000*. Otras recurrencias de la prospectiva en proyectos contemporáneos apoyan esta idea. Se puede mencionar la

inclusión de una sección dedicada a la prospectiva en la revista *Cuadernos de Mr. Crusoe*, cuyo único número apareció en 1967 e incluyó una historieta de Carlos del Peral; la sección “Mundo futuro” en la ecléctica revista *Planeta*; y la *Revista 2001*, publicada desde 1968 y dedicada al periodismo de anticipación, en la que colaboraron, entre otros, Miguel Grinberg y Héctor Oesterheld.

El arte integrado en la vida: postulados y limitaciones

¿Qué lugar ocupó el arte, si es que ocupó uno, en los escenarios que imaginaban la vida futura? Entre los temas sobre los que se sondearía al público anunciados en el Anteproyecto ninguno aborda la situación del arte en el año 2000. En el programa se describe, sin embargo, una visión del futuro en la que “El arte sale de las exposiciones y se integra indisolublemente a todo objeto, lenguaje o forma de vida”.⁶¹ En esta afirmación resuenan los enunciados que proclamaban por entonces la fusión utópica del arte con vida, cuestionando la autonomía occidental y burguesa y reivindicando, al contrario, la no-autonomía del arte. El abandono de las instituciones –sitio privilegiado del contacto con la obra–, el rechazo de las soluciones plástico-visuales tradicionales, la asociación entre arte y medios de comunicación masivos, el desinterés por el objeto, las propuestas conceptuales y efímeras, y la creciente desmaterialización de la existencia física de la obra, fueron rasgos comunes a múltiples manifestaciones artísticas de la segunda mitad de los años sesenta, tanto en Argentina como en el resto de occidente.

Considerando esa situación y el tipo de proyectos en los que Verón tomó parte, se puede comprender la formulación en *Año 2000* de un escenario –previsto o deseado– caracterizado por la disolución de la especificidad artística en el marco de la vida cotidiana. Los pronósticos de Verón sobre el futuro del arte en su breve artículo sobre *Happening para un jabalí* difunto permiten concluir en ese sentido:

Me permito aventurar, como predicción sociológica, la sospecha de que el arte de la sociedad posindustrial del futuro será más

semejante a esta experiencia de Costa, Escari y Jacoby que a una tela de Picasso: un arte de objetos que tal vez no estemos todavía en condiciones de imaginar, pero cuya materia no sea física, sino social, y cuya forma esté construida por la transformación sistemática de estructuras de la comunicación. Objetos, en suma, que será difícil conservar en museos para las generaciones posteriores.⁶²

Para examinar las contribuciones de la propuesta del Grupo 2000 a la integración del arte en la vida, es interesante retomar lo que señala Daniela Koldobsky cuando distingue las dos grandes líneas de ruptura provocadas primero por las vanguardias y luego por las neovanguardia.⁶³ Las primeras cuestionaron la representación mimética y condujeron a la abstracción pero no cuestionaron la producción manual del objeto único. Al hacerlo, defendieron lo específico del arte y profundizaron la autonomía del arte proclamada, entre otros, por Clement Greenberg. Las segundas, recuperando la línea de Dada y del *ready made*, cuestionaron la noción de obra, su materialidad y sus operaciones, propiciaron las aperturas e hibridaciones con los medios, la publicidad y la política aspirando, con esto, a borrar las fronteras y la especificidad de lo artístico. Siguiendo esa propuesta, las prácticas artísticas desde los años sesenta pueden ser analizadas según la posición relativa que ocupan en el eje definido por la tensión entre la autonomía y la no autonomía que signaron esas dos rupturas vanguardistas. ¿Cuáles fueron las contribuciones de *Año 2000* a la integración del arte en la vida prevista en el Anteproyecto? Por un lado, al remitir la idea al CAV parecen operar en la dirección contraria a aquella que buscaba por entonces salir de las instituciones, inscribiendo, por el contrario, la experiencia en el marco de la institución de referencia del arte experimental e indicando así su pertenencia a un dominio específicamente artístico. En tanto no-artistas, llevaron la propuesta desde el exterior al interior del sistema, eligiendo para esto una institución faro como el CAV que, a su vez, estaba siendo cuestionada y abandonada por los artistas más radicalizados políticamente. Allí, diseñaron un formato que hibrida recursos y

operaciones novedosos del arte, como la ambientación, el laberinto, los elementos audiovisuales, los estímulos plásticos y sensoriales, con objetivos y técnicas de investigación sociológica formulados previamente y orientados a la recolección de datos predeterminada por el cuestionario.

Por otro lado, el estatus no-artístico del Grupo 2000, el silencio que mantienen en torno a la denominación arte de la experiencia, sumados a los escasos efectos en la recepción –con excepción de los que comentamos– determinaron el estatus inestable, indeterminado, de *Año 2000* y sustrajeron –hasta ahora– su inscripción plena en el territorio del arte. En consecuencia, si la inscripción institucional de *Año 2000* parece signarla como una experiencia propiamente artística, contradiciendo incluso la posición declarada de sus autores, el lugar social de estos y la hibridez de los recursos puestos en obra –entre otros factores como veremos a continuación– determinaron una inscripción débil en el terreno del arte y tensionaron su estatus en el sentido de la no-autonomía.

Recepción crítica e inscripción en la historia del arte argentino

1968 se destaca en la historia del arte como un año mítico dentro de la mítica década del sesenta. En ese contexto, y revisando la historiografía reciente, cabe preguntarse cuáles fueron los efectos de esta experiencia que se proponía contribuir activamente a moldear el futuro y cómo fue historizada. El primer reconocimiento se recoge en las reseñas y los textos de la crítica mediática que registraron las repercusiones del evento, privilegiando algunas formas de abordaje. El estatus de *Año 2000* fue objeto de debate entre los comentaristas que, reconociendo el desplazamiento operado entre el campo de la sociología y el campo del arte de los objetivos, modalidad y agentes de la propuesta, debatieron su artisticidad.

En *Criterio* se subestimó el carácter artístico de la experiencia afirmando que no era sino una encuesta adornada visualmente. El hecho de que tuviera lugar en un centro de arte era incidental y, aún más, el hecho de que ese centro fuese el CAV mostraba la fatalidad

congénita de esa institución. Al señalarla como una propuesta exógena al terreno del arte perteneciente en cambio a la mera comunicación visual, el autor (probablemente Basilio Uribe) se abstenía de hacer una crítica que, entendía, debía ser de tipo psicosociológica y no artística.⁶⁴ En *Confirmado*, por su parte, se subrayaba que los organizadores proponían “adelantarse por algunas zonas aún no recorridas en nuestro país por la ciencia sociológica y sus disciplinas adyacentes”,⁶⁵ describiendo que la experiencia se realizaría en el CAV y citando a los autores que reconocían no haber descuidado la parte estética y la creación, pero evitando inscribir el evento en el marco de lo artístico.

En un sentido divergente, *El País* de Montevideo explicaba la naturalidad con la que el evento “que participa de ciertos rasgos de las revoluciones plásticas pero tiene una finalidad mayormente estadística”⁶⁶ se presentaba en el CAV, uno de los lugares por los que el público de Buenos Aires entraba en contacto con las expresiones de vanguardia en materia de artes y espectáculos.

En *Panorama*, el cronista encontraba sintomático que la experiencia se llevara a cabo en una sala dedicada a acontecimientos artísticos. Citando a Marshall McLuhan reconocía la centralidad del rol del artista cuando la torre de marfil se transforma en la torre de control de la sociedad futura. Aclaraba además que, si bien los organizadores provenían de otros campos y de una actividad más bien teórica, confluían en su interés por la comunicación visual logrando provocar una actitud del público por medio de la estética.⁶⁷

Jorge Glusberg aportó una lectura interesante al colocar *Año 2000* en el centro de la experimentación y las transformaciones de la práctica artística de la época. Sin discutir si se trataba o no de una obra de arte, afirmaba que la conjunción de proyecciones, sonido y ambientación conformaba un hecho artístico de alto nivel y establecía una genealogía que la emparentaba con la inglesa *This is Tomorrow*, de 1956, de la que la propuesta argentina sería una versión local aumentada y corregida. En el mismo artículo, y en el que publicó al año siguiente en la revista inglesa

Art and Artists con la que colaboraba por entonces,⁶⁸ Glusberg proponía comprenderla en la línea de otros proyectos de investigación prospectiva –tanto de naturaleza artística como no artística– como el Groupe International d'Architecture Prospective (GIAP);⁶⁹ la comisión para el año 2000 ya mencionada, y otras manifestaciones de la cultura de masas contemporánea que interrogaban la naturaleza del tiempo como la serie televisiva *El túnel del tiempo*.⁷⁰

La recepción crítica de *Año 2000* describe un arco que va de la denegación de su estatuto artístico –dilema al que las prácticas experimentales exponían a la crítica de arte y al público lego– a la vinculación del evento con la plástica de vanguardia. Uno de los efectos más interesantes que puede recuperarse en la crítica y el que hace más justicia al tenor de la propuesta del Grupo 2000, es la lectura del fenómeno como una manifestación entre otras de la cultura visual y de las ideas contemporáneas.

El segundo tiempo de las lecturas de *Año 2000* debemos buscarlo en los textos de naturaleza histórica. El hecho de que la investigación quedara trunca, que los datos no fueran procesados y que, en consecuencia, no se hubieran completado y divulgado los resultados de la prospección es sin dudas una de las causas de las pocas apariciones de esta experiencia en la historia ditelliana. Año 2000 no es mencionada en el libro de Jorge Romero Brest publicado un año después de su realización, *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, donde el crítico y gestor emprendía uno de los primeros intentos de historización de la década del sesenta, en especial en su “Segunda parte: desde 1963”, ausencia que, de todos modos, puede entenderse dado el carácter sumario de la publicación. En *Arte visual en el Di Tella: Aventura memorable en los años 60*, Romero Brest dedica algunas líneas a la descripción del evento al final de una sección consagrada a las Experiencias 68 y señala tanto la falta de recursos del CAV para responder al proyecto inicial como el hecho de que el análisis de los datos no llegara a concretarse.⁷¹ John King, en su libro sobre la historia del Instituto, menciona brevemente la manifestación cuando pasa revista a las actividades de 1968.⁷² Sin avanzar sobre la numerosa

bibliografía reciente dedicada al período, podemos afirmar que Año 2000 es un evento poco abordado, como también lo reconoce Sluzki. La comprobación anterior nos conduce a preguntarnos los motivos que condujeron a esa desatención, sin que estas observaciones pretendan vindicar la experiencia.

Hacia el futuro en dos tiempos. Consideraciones finales

La variedad de experiencias que tuvieron lugar en 1968 participaron de las problemáticas que introduce la desmaterialización del objeto artístico – tematizada y teorizada tanto en la escena local como internacional por autorxs como Lucy Lippard y Oscar Masotta– y, además, de la marcada politización de artistas, grupos y proyectos, tal como ha sido extensamente estudiado en los últimos años. ¿Cómo se inscribe Año 2000 en ese marco?

Dentro de la programación anual del CAV, Año 2000 estuvo antecedida por las Experiencias 68 y sucedida, primero, por la exposición de la colección Di Tella y, luego, por *Importación-exportación* de Marta Minujín (del 22 al 31 de julio). En las Experiencias de ese año, los proyectos de Oscar Bony, Roberto Plate y Roberto Jacoby, el rechazo a participar de Pablo Suárez y la respuesta del público –en particular el modo en el que fue recibida la obra de Plate– expusieron críticas, tanto al régimen dictatorial local y a la política imperialista de Estados Unidos como al vínculo mantenido entre los artistas y las instituciones, que llevaron a la censura, intervención policial y clausura del evento.⁷³ Romero Brest recuerda esas Experiencias como las más agresivas de sus tres ediciones.⁷⁴ King apunta que, luego de las *Experiencias*, Año 2000 habría calmado los nervios y que el volumen de datos recogidos permitió transformar al proyecto en un interesante y valioso atisbo del futuro sin lograr, sin embargo, afluencia masiva.⁷⁵

Más allá de la agenda de actividades del CAV, otras manifestaciones de 1968 confluyen, como proponen Longoni y Mestman, en un itinerario específico que tuvo como corolario la realización de *Tucumán Arde* en el mes de

noviembre. Sin ahondar en aspectos ya trabajados en la historiografía el arte, podemos mencionar el repudio a la nueva cláusula introducida en el reglamento del premio Braque organizado por la Embajada de Francia en el MNBA y la manifestación de solidaridad de los artistas con los estudiantes franceses; el asalto a la conferencia de Romero Brest en Rosario en Amigos del arte en el mes de julio; el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia realizado en Rosario en agosto, ocasiones en las que los artistas discutieron la ruptura con las instituciones.

Raymond Williams distingue dos modos de pensar el futuro que podríamos asociar a los distintos tipos de propuestas: el modelo del programa político y el modelo de la prognosis.⁷⁶ El primero se caracteriza por recurrir al manifiesto político como una de las formas más difundidas del pensamiento explícito acerca del futuro, mientras que el segundo reviste una apariencia más objetiva y se basa en extrapolaciones de leyes o regularidades conocidas para proyectar índices en los campos de la producción general, empleo y desempleo, inflación, demanda, adoptando una modalidad estadística.⁷⁷ Podríamos asociar este segundo modelo a Año 2000 en tanto la propuesta no explicitó objetivos críticos ni un programa de transformación revolucionaria y opuso, a la lógica de los tiempos rápidos y urgentes, un método de trabajo controlado que permitiera en sucesivas etapas construir y difundir escenarios de futuro deseables. Inscripta en el corazón del '68, entre las propuestas radicalizadas y la psicodelia pop en versión Minujín, es comprensible que Año 2000 haya permanecido en los márgenes del itinerario del mítico año 1968. Si bien la propuesta no inhabilitaba una recepción político ideológica y desconocemos el modo en que los visitantes se apropiaron de los términos de la encuesta, en la opción entre pronóstico y programa, Año 2000 optó por la primera, haciendo uso de las formas experimentales y lúdicas de las prácticas artísticas que le eran contemporáneas y disponiendo para el público un espacio de experiencia abierto hacia el futuro,⁷⁸ en el que el porvenir podría ser modelado a voluntad.

Notas

¹ Grupo 2000, “Anteproyecto exposición sobre prospectiva”. Buenos Aires, 6 de noviembre de 1967, p. 1. Memorándum dirigido a Jorge Romero Brest. Documento mecanografiado. CAV_GPE_1002010. Archivo y Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella. Memorándum dirigido a Jorge Romero Brest. Documento mecanografiado. CAV_GPE_1002010. Archivo y biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella.

² Este trabajo fue presentado en la sesión “Futuro perfecto. Imaginarios sobre un mundo inminente (a lo largo del siglo XX)”, IX Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XVII Jornadas CAIA, “Arte, Historia, Tiempo. Dispositivos, categorías y usos del tiempo en la historia del arte y la cultura visual”, Buenos Aires, 2017. Una versión fue leída en la Jornada del Archivo de trabajo de Eliseo Verón, IIEAC, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, UNA, Buenos Aires, 2019.

³ La negación de la autonomía del arte como categoría de la sociedad burguesa y la conquista del horizonte utópico de reunificación del arte y la praxis vital fueron señalados como objetivos de las vanguardias de comienzos del siglo XX por Peter Bürger en su trabajo clásico, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 2000 [1974]. Bürger sostiene que ese programa no se cumplió o se cumplió en la forma de la falsa superación del arte autónomo. En esa perspectiva, las recuperaciones de la vanguardia operadas luego de su emergencia histórica no harían más que evidenciar el fracaso de la apuesta original. Me interesan las lecturas divergentes del vínculo entre vanguardia y neovanguardia desarrolladas por autorxs como Hal Foster, Oscar Steimberg y Daniela Koldobsky, entre otros. En este trabajo observo *Año 2000* en la tensión en el eje autonomía-no autonomía del arte según lo desarrolla esta última.

⁴ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en*

América Latina, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, p. 37.

⁵ Carlos Sluzki, entrevista con la autora vía correo electrónico y videollamada, 14 de junio de 2017. Agradezco al Dr. Oscar Traversa por haberme puesto en contacto con Sluzki y a este por haberme permitido leer su artículo, inédito en ese momento, “Verón en el año 2000”, de *Signis*, n.º 29, “La semiosis social. Homenaje a Eliseo Verón”, diciembre de 2018, pp. 37-42.

⁶ Eliseo Verón y Carlos Sluzki, *Comunicación y neurosis*, Buenos Aires, Editorial del Instituto, 1970.

⁷ Como señala Zarowsky, esta colaboración con Sluzki fue determinante en el acercamiento de Verón a las teorías de la información y la comunicación interpersonal en su vertiente sistémica norteamericana. El papel de Sluzki en la recepción en la Argentina de la Escuela de Palo Alto y de las teorías de la comunicación vinculadas al pensamiento sistémico-interaccionista de Gregory Bateson, Paul Watzlawick, John Walkland y otros, es estudiado por Florencia Macchioli y citado en Mariano Zarowsky “Oscar Masotta/Eliseo Verón. Un itinerario cruzado en la emergencia de los estudios en comunicación en Argentina”, *La Trama de la Comunicación*, nº 17, 2013, pp. 271-290.

⁸ Eliseo Verón, “Comunicación de masas”, *El Mundo*, Suplemento cultural, Buenos Aires, 30 de octubre de 1966, p. 45.

⁹ Eliseo Verón, “La obra. Análisis inédito sobre un célebre caso de arte desmaterializado”, *ramona. revista de artes visuales* nº 9-10, Buenos Aires, diciembre de 2000, pp. 46-50.

¹⁰ Ver Marta Minujín, “Simultaneidad en simultaneidad”, en: Oscar Masotta, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967, pp. 91-97.

¹¹ Oscar Masotta, *Happenings... op. cit.* A diferencia de Verón, Masotta no estaba formalmente vinculado al CIS sino que se desplazaba entre proyectos teóricos y prácticos sobre el happening y la historieta. Ver Oscar Steimberg, “Una modernización ‘sui-generis’”. Masotta/Verón (Una escena polémica entre psicoanálisis y semiótica), en: Susana Cella (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, *La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 63-79; Mariano Zarowsky *op. cit.*, pp 271-290.; y Mariano Zarowsky, *Los estudios en comunicación en la Argentina. Ideas. Intelectuales, tradiciones político-culturales (1956-1985)*, Buenos Aires, Eudeba, 2017.

¹² Ver Ana Longoni y Mariano Mestman, “Después del pop nosotros desmaterializamos’: Oscar Masotta, los happenings y el arte de los medios en los inicios del conceptualismo”, en: Inés Katzenstein, (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años ’60*, Buenos Aires, The Museum of Modern Art, Fundación PROA, Fundación Espigas, 2007, pp. 160-179.

¹³ Sobre esta y otras colaboraciones de Lublin y Verón, ver Isabel Plante, “Lea Lublin fuera y dentro del ‘Tercer Mundo’: Representación visual y crítica institucional”, en: *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013; y Benjamin Murphy, “Eliseo Verón y Lea Lublin: para una pragmática de la imagen de video”, en: *Jornada del Archivo de trabajo de Eliseo Verón, IIEAC, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, UNA*, Buenos Aires, 2019. (ponencia inédita).

¹⁴ Gastón J. Beltrán y Lorena Bouret, “Eliseo Verón: análisis del discurso, discurso del análisis”, en: Horacio González, *Historia crítica de la sociología argentina: los raros, los clásicos, los científicos, los discrepantes*, Buenos Aires, Colihue, 2000, p. 370.

¹⁵ Mariano Zarowsky, “Oscar Masotta/Eliseo Verón. Un ...”, *op. cit.*, p. 273.

¹⁶ Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

¹⁷ Oscar Steimberg, *op. cit.*, p. 66.

¹⁸ Martha Berlin, Jorge Glusberg y Fernando Ulloa, “Antecedentes para un enfoque interdisciplinario acerca de la identidad del arte argentino”, Buenos Aires, 1967. Documento mecanografiado, ACA PREST.SAML 455, Archives de la critique d’art, Rennes, Francia.

¹⁹ Marta Slemenson, Germán Kratochwil y Fermín Fèvre, *Criterios para la crítica de arte contemporáneo*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1969.

²⁰ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004.

²¹ John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2007, p. 96.

²² S/a, “No solamente ‘hippies’”, *Análisis*, n° 386, Buenos Aires, 7 de agosto de 1968, pp. 74-75.

²³ Grupo 2000, *op. cit.*, p. 2.

A tres décadas del futuro. El Año 2000 imaginado .../ Berenice Gustavino

²⁴ Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 342.

²⁵ Carlos Sluzki, Entrevista con la autora, ya citada.

²⁶ Grupo 2000, *op.cit.*, p. 1.

²⁷ El compositor Francisco Kröpfl y el técnico de sonido Walter Guth del Centro de Música Electrónica del Instituto asistieron al grupo en la elaboración de la banda sonora de la ambientación.

²⁸ El CAV solicita a IPAKO “6 rollos de dimetileno negro para revestir las salas” entre otros insumos. CAV_GPE_1002034 a 35. Archivo y Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella.

²⁹ S/a, “Artes Plásticas. Experiencia 2000”, *Criterio*, Buenos Aires, 11 de julio de 1968.

³⁰ “[...] Hombres y mujeres viven 150 años, o son aún más durables. Nadie carece de vivienda ni alimento. Ocio y educación permiten exquisita lucidez. Sobre un planeta de bosques y llanuras, en la atmósfera, hombres habitan casas que flotan o vuelan. Eficaces medios de comunicación comprometen a toda persona con toda otra persona. [...] Todo sigue igual. Mientras las zonas desarrolladas llegan a Alfa de Centauro, las zonas subdesarrolladas se acercan a la Edad de Piedra. [...] Tímidas, medidas bombas atómicas destruyen parcialmente el presente, modifican el futuro. Plantas inteligentes reemplazan el proyecto del hombre por otro proyecto. Todo depende de una cierta actitud”. *Año 2000*. Programa del evento. Centro de Artes Visuales, ITDT, 1968. Archivo personal de Carlos Sluzki.

³¹ “¿Qué imagen del futuro tenemos los argentinos de hoy? ¿Qué cambios prevemos para el año 2000? ¿Nos sentimos partícipes del proceso de cambio? ¿Hasta qué punto queremos participar?”

³² J. A., “Espectáculos en Buenos Aires. Cómo acercarse al futuro”, *El País*, Montevideo, 3 de julio de 1968.

³³ *Idem.*

³⁴ S/a, “Investigaciones sobre el año dos mil en el público de hoy”, *Panorama*, 25 de julio de 1968.

³⁵ Carlos Sluzki, *op. cit.*, p. 39.

³⁶ Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de utopía de masas en el este y el oeste*, Madrid, Machado libros, 2004.

³⁷ Sluzki se refiere a diez preguntas, pero la prensa señala que fueron catorce. S/a (Jorge Glusberg), “Interrogaciones al año 2000. 14 preguntas para imaginar el futuro”, *Análisis*, n° 381, Buenos Aires, 1 de julio, p. 39.

³⁸ Para una descripción pormenorizada y un relato “en primera persona” del evento, remitirse al artículo de Carlos Sluzki citado.

³⁹ Grupo 2000, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁰ J. A., *op. cit.*, s/p.

⁴¹ Carlos Sluzki *op. cit.*, p. 40.

⁴² CAV-ITDT, Carta a Abel Oscar Almeida, Gerente del Departamento de Comunicaciones de IBM, 16 de julio de 1968. CAV_GPE_1002039. Archivo y Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella y CAV-ITDT, Carta de IBM al CAV-ITDT, 5 de agosto de 1968. CAV_GPE_1002041. Archivo y Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella.

⁴³ Carlos Sluzki, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁴ Glusberg menciona además una obra de teatro en la que actores dramatizarían los escenarios imaginados por los encuestados. S/a (Jorge Glusberg), *op. cit.*, p. 39.

⁴⁵ Sobre este tema, ver Lori Cole, *Surveying the Avant-Garde. Questions on Modernism, Art, and the Americas in Transatlantic Magazines*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2018.

⁴⁶ S/a, “Investigaciones sobre el...”, *op. cit.*, s/p.

⁴⁷ María Fernanda Pinta, “Pop! La puesta en escena de nuestro ‘folklore urbano’”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. n° 4, primer semestre de 2014. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?page=articles/article_2.php&obj=139&vol=4. (acceso: 14/10/2020)

⁴⁸ Ezequiel Guillermo Gatto, “Futura: diseñando una utopía sensible”, *Revista digital de la Escuela de Historia UNR* a. 3, n° 5, 2011, p. 160.

⁴⁹ Alfredo Rodríguez Arias, Javier Arroyuelo y Rafael López Sánchez, “Futura”, en: Inés Katzenstein, (ed.), *Escritos de vanguardia. ... op. cit.*, pp. 71.

⁵⁰ S/a (Jorge Glusberg), *op. cit.*, p. 39.

⁵¹ *Revue des Deux Mondes*, n° 3, 1 de febrero de 1957, pp. 417-426.

⁵² Definición de “prospective” en *Le Petit Larousse*, París, Editorial Larousse, 1962. Citado en Zidane Zeraoui, “La prospectiva estratégica como herramienta metodológica en las ciencias sociales”, en: *Ciencias Sociales y Relaciones Internacionales: Nuevas perspectivas desde América Latina*, Costa Rica, Willy Soto Acosta, Escuela de Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional-CLACSO, 2015, p. 195.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ El libro póstumo de Berger, *Phénoménologie du temps et prospective* (París, P.U.R, 1964), fue objeto de una reseña publicada en la *Revista de Psicología* en 1965.

⁵⁵ Herman Kahn y Anthony J. Wiener, *The Year 2000; A Framework for Speculation on the Next Thirty-Three Years*, New York, The Macmillan Co., 1967.

⁵⁶ En 1964, la American Academy of Arts & Sciences de Estados Unidos crea la Commission on the Year 2000 con el objetivo de anticipar patrones sociales, diseñar nuevas instituciones y proponer programas alternativos.

⁵⁷ Herman Kahn y Anthony J. Wiener, *El año 2000*, Buenos Aires, Emecé, 1969, p. 32.

⁵⁸ Guido Ignacio Giorgi, “José Luis de Ímaz. Episodios de una trayectoria pública de Onganía a Béliz”, en: *Trayectorias de intelectuales en el Estado. Actas de jornadas de discusión*, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2016 pp. 1-26.

⁵⁹ Agustín Merello, *Prospectiva: teoría y práctica*, Buenos Aires, Guadalupe, 1973.

⁶⁰ De Imaz y Merello cumplieron funciones en el onganiano. Ver, Nicolás Dvoskin, “El sueño de la seguridad social unificada: los proyectos de Código de la Seguridad Social en Argentina en la década de 1960”, en: *XIV Jornadas Interescuelas /Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2013. <http://www.aacademica.org/000-010/524>. (acceso: 24/08/2017); y Florencia Osuna, “El proyecto de Bienestar Social del Onganiato: ¿una utopía de derecha?”, en: *IV Taller de Discusión “Las derechas en el Cono Sur, siglo XX”*, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.

⁶¹ Año 2000. Programa del evento. Centro de Artes Visuales, ITDT, 1968. Archivo personal de Carlos Sluzki.

⁶² Eliseo Verón, *op. cit.*, p. 45.

⁶³ Daniela Koldobsky, “Un efecto de las vanguardias”, Revista *Figuraciones*, n° 4 “Las muertes de las vanguardias”, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, IUNA, 2008.

<http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/441>. (acceso: 19/01/2015)

⁶⁴ S/a, “Artes Plásticas. Experiencia ...”, *op. cit.*, s/p.

⁶⁵ S/a, “Anticipaciones. Las memorias del porvenir”, *Confirmado*, Buenos Aires, 13 de julio de 1968.

⁶⁶ J. A., *op. cit.*, s/p.

⁶⁷ S/a, “Investigaciones sobre el...”, *op. cit.*, s/p.

⁶⁸ Jorge Glusberg, “Buenos Aires. The Presence of the Future”, *Art and Artists*, 4, n° 1, Londres, abril de 1969, p. 47. Agradezco a William Schwaller por haberme hecho conocer este artículo.

⁶⁹ El GIAP fue fundado en 1965 por Yona Friedman, Walter Jonas, Paul Maymont, Georges Patrix, Michel Ragon, Ionel Schein y Nicolas Schöffner.

⁷⁰ Serie de televisión de la 20th Century Fox Television difundida entre 1966 y 1967 e inspirada en película *The Time Travelers* de 1964. S/a (Jorge Glusberg), *op. cit.*, p. 39.

⁷¹ Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella: Aventura memorable en los años 60*, Buenos Aires, Emecé, 1992, p. 145.

⁷² John King, *op. cit.*, pp. 219-218.

⁷³ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001; Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

⁷⁴ Jorge Romero Brest, “A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo”, Buenos Aires, 1 de febrero de 1972. Documento mecanografiado. C1-S6-A. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

⁷⁵ John King, *op. cit.*, p. 219. El ITDT contabilizó un total de 11.080 visitantes. Memoria y Balance. Instituto Torcuato Di Tella. 1968, s. f.

⁷⁶ En 1983, Williams republica un ensayo de 1959 titulado “Gran Bretaña en los años sesenta” incluido en el libro *The long revolution* para, como explica en la introducción, poner a prueba y mejorar el análisis prospectivo que ahí llevaba a cabo, revisarlo y aprender de él para realizar la necesaria tarea de un nuevo análisis prospectivo.

⁷⁷ Raymond Williams, *Hacia el año 2000*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984, pp. 14-15.

⁷⁸ Reinhart Koselleck, *op. cit.*, p. 342.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Gustavino, Berenice; “A tres décadas del futuro. El Año 2000 imaginado en el Instituto Di Tella en 1968”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N°17 | Segundo semestre 2020, pp.1-17.

Fecha de recepción: 06 de abril de 2020.

Fecha de aceptación: 28 de octubre de 2020.